NON COMMESTIBILE

ALINARI
MENDINI
POZZATI
SOTTSASS
TADINI
TOVAGLIA

Galleria CM s.r.l. 00187 Roma via Condotti 26 tel. 6785936

Bollettino numero 3
16 aprile 1976
CM edizioni d'arte contemporanea
via condotti 26
00187 - Roma

NON COMMESTIBILE
(perché assolutamente e del tutto "commestibile")
di Lara-Vinca Masini

Alle origini della vita, quando la 'natura' e le sue leggi dominavano e regolavano lo svolgersi dei giorni, quando il tempo si misurava col sorgere e col cadere del sole, l'uomo faceva coppa con le due mani per raccogliere l'acqua;
poi trovó che una conchiglia o un pezzo di legno scavato erano piú comodi e l'acqua non si perdeva.
E poi scoprì che con un pó di terra bagnata, plasmata con le mani e fatta seccare al sole, si poteva ottenere un 'contenitore' di ogni misura, di forma diversa e piú 'utile'.
Ed era quasi un miracolo, un miracolo da celebrare: così il 'contenitore' servì anche per versare e per raccogliere doni naturali da offrire agli dei.
Da allora l'oggetto 'utile' si é caricato di mille implicazioni, assumendo funzioni, forme, significati emblematici diversi, si é rivestito delle materie più disparate: dalla creta alle terre piú sottili, al silice bianco lucente, ai metalli preziosi, al vetro e al cristallo, al legno, fino alle materie plastiche.
Nell'evoluzione dell'oggetto 'utile' c'é la storia di tutta la civiltá, con questa differenza:
che il concetto di 'utile' non é stato piú, via via, lo stesso, e anch'esso si é venuto caricando di mille significati, spostandosi da 'utile' come 'necessario' a 'utile' perché mezzo di procacciamento di ulteriori e piú complesse utilitá, a 'utile' come risposta a bisogni non necessari ma imposti da tutto un complicato sistema di rapporti, di scambi, di 'mercato'.
E, una volta assunto l'oggetto come termine di misura di una determinata cultura, si é visto in lui, in positivo e in negativo, il mezzo per intervenire direttamente sulla struttura di una societá, attraverso, appunto, la sua 'cultura'.
Così, quando il positivismo ha sostituito l'idealismo storico, l'oggetto é divenuto lo strumento (almeno presunto) di trasformazione del comportamento sociale
(il 'bello' come canone oggetto/ambiente, quale modello degli atti della vita - Art nouveau - ; il 'funzionale' come guida ad un uso 'corretto' del gesto, in un intento di moralizzazione razionale - Bauhaus -).
E sono state le basi del concetto moderno di 'design'.
Quando per le tecniche artistiche si sono trasformate, anche per la contaminazione sempre piú diretta con le tecniche riproduttive caratteristiche della grafica pubblicitaria, e quando anche le 'immagini' si sono interscambiate (tra arte e grafica pubblicitaria) - ció é avventuto, soprattutto, con la pop art, che a sua volta ha poi ritrasmesse, macroscopizzate, alla pubblicitá, le immagini che le aveva inizialmente sottratto, assieme alle tecniche -, anche il 'design' é stato investito dalla ventata di contestazione che ha aggredito tutta la societá e la critica all'ambiente come espressione di un preciso sistema di vita é stata portata avanti anche attraverso l'oggetto 'utile'.
Così, ancora una volta, si é visto nell'oggetto 'utile' (col ribaltamento mentale del concetto, facendo anzi leva sulla

sua reale 'inutilitá'), un mezzo di intervento.
Il problema si é riproposto, dunque, a rovescio.
Comunque l'oggetto é stato ancora letto come strumento/segno di una situazione di cultura.
Come lo era stato quando, paternalisticamente e demagogicamente, si era creduto di "portare la cultura e la civiltá", imponendo, col diritto deviato del 'colonizzatore', l'inserimento delle vasche da bagno e dei bidets nelle case nuove, disposte ordinatamente a schiera, per i contadini del sud: e la risposta fu che i contadini, nella difesa di una loro cultura atavica, stratificata, usarono quelle vasche e quei bidets piantandovi pomodori e seminandovi basilico (dimostrando anche, cosí, l'inutilitá assoluta di oggetti 'utili' in contesti culturali diversi e proponendone uno 'spaesamento' che oggi potrebbe quasi sembrare concettualizzato).
Oggi la contestazione a mezzo dell'oggetto/design avviene a diversi livelli: si puó dare con una operazione all'interno del 'sistema del design', facendone scattare la componente abnorme. con l'esaltazione delle sue caratteristiche, come ha fatto tutta l'operazione dell'anti-design, fino al punto, troppo spesso, di lasciarsi, a sua volta, inglobare e rovesciare negli intenti; si puó dare con l'esaltazione della lucida perfezione formale del design stesso, cosí da farne scattare, in negativo, la componente mitico-feticistica, come, in questa rassegna, di carattere quasi 'campionale', realizza nel lavoro pittorico e oggettuale di Luca Alinari e, con implicazioni diverse, negli alfabeti di Pino Tovaglia.
Puó avvenire, invece come pretesto di un lucido gioco pittorico-mentale, come elemento di 'appropriazione' di una 'natura' inesistente, divenuta tema volutamente pretestuale, come in Concetto Pozzati e, con una piú graffiante componente intenzionale, nel lavoro di Emilio Tadini.
Puó esprimersi trasformando l'oggetto 'utile' in strumento di disturbo, in sollecitazione al ripensamento sui temi troppo tranquillamente acquisiti di un comfort borghese, come accade, in generale, per tutta l'architettura radicale e in questa rassegna, nell'attivitá di Alessandro Mendini.
Puó essere un mezzo 'diverso' per riconquistare all'uomo il suo diritto al pensiero, al sogno, alla filosofia, alla poesia, ad una visione spirituale della vita, come in Ettore Sottsass.

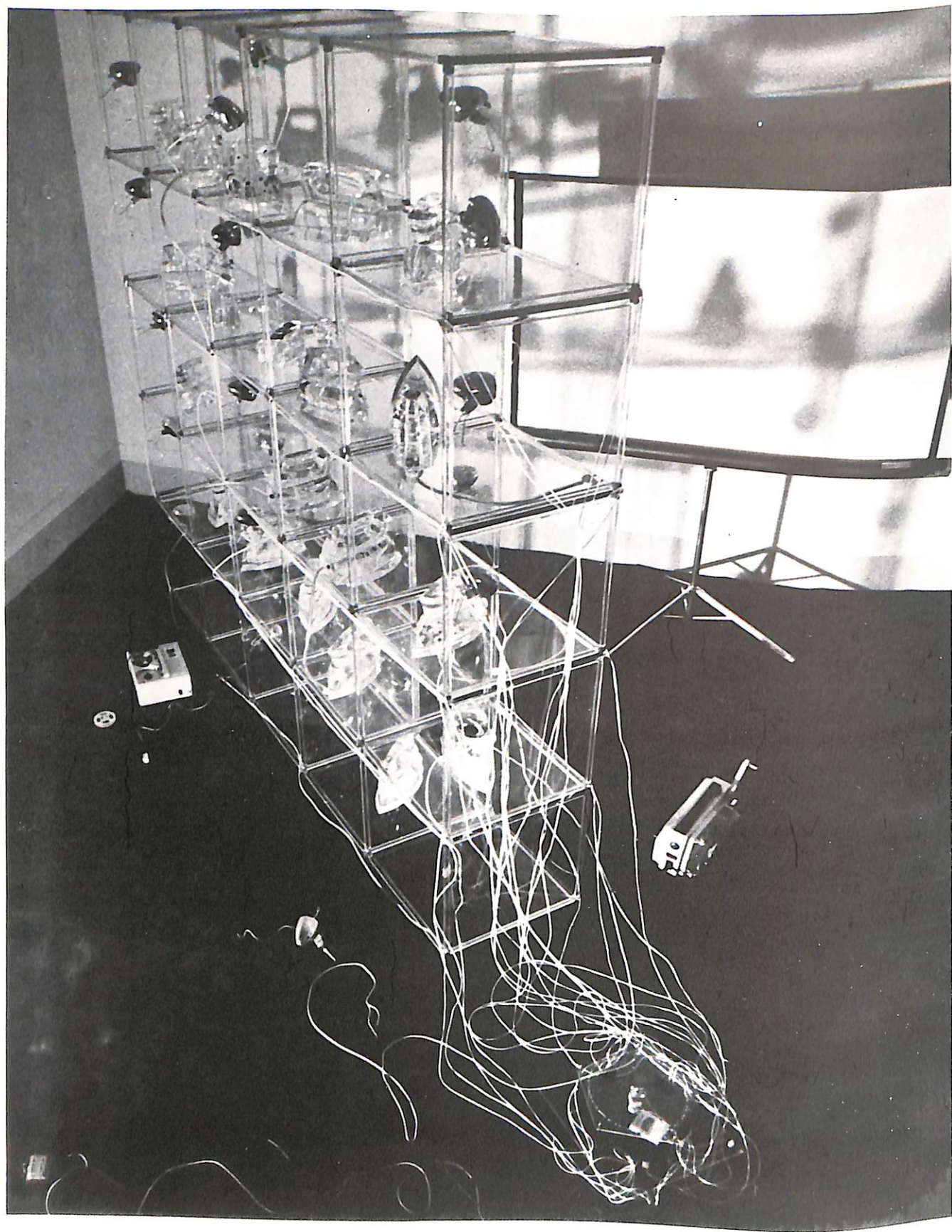
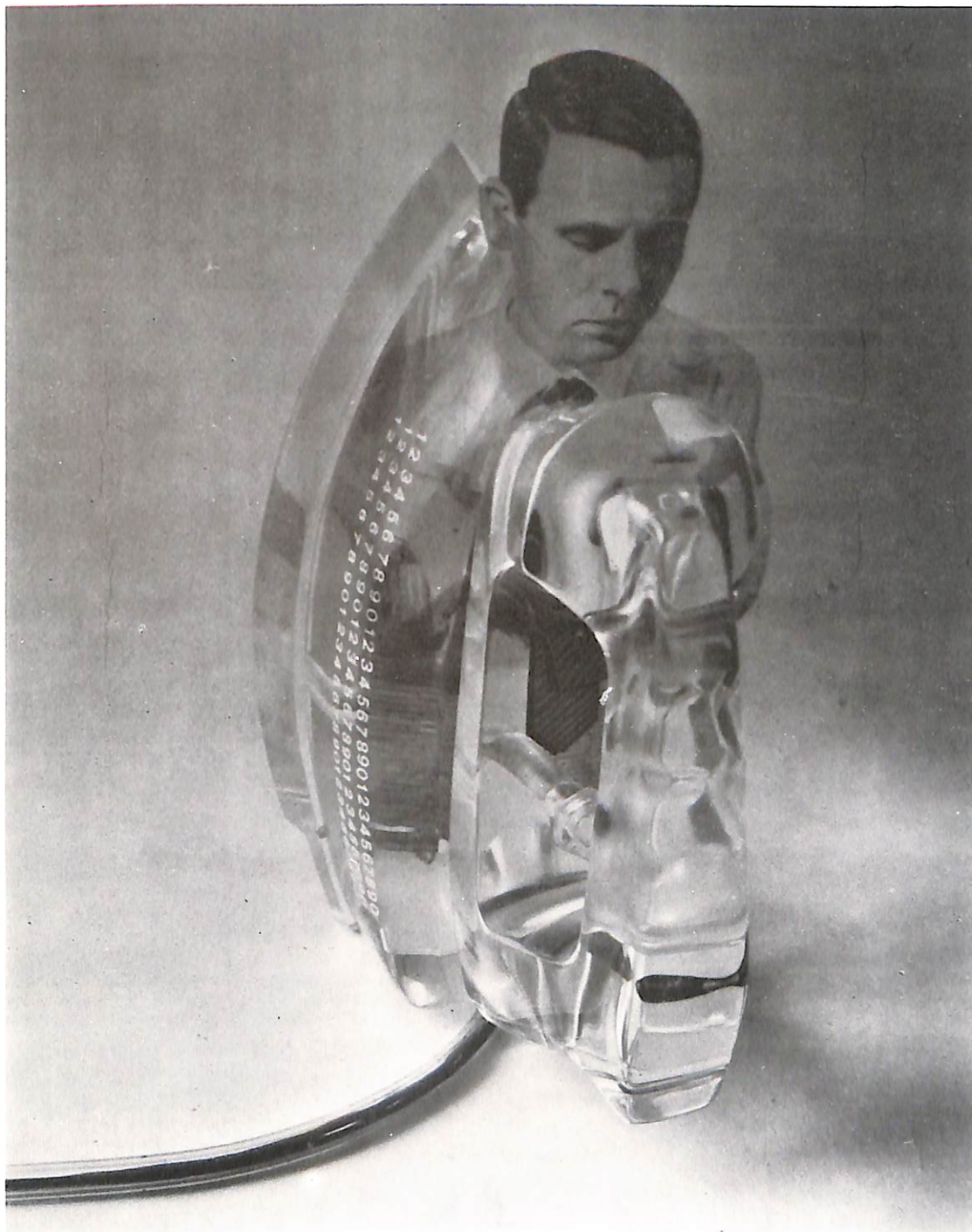
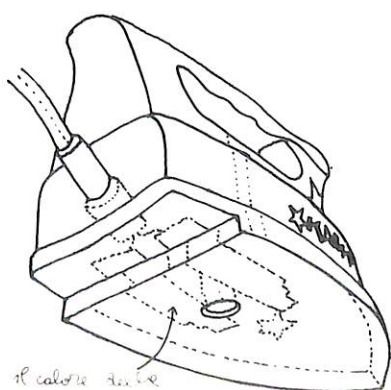
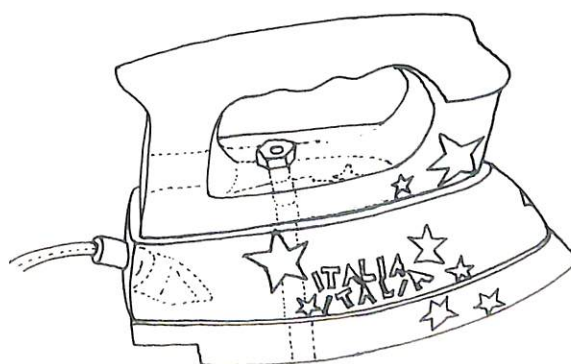
Alinari definiva il suo tipo di lavoro, qualche anno fa, come un fatto di "allusione continua ad un disagio storico, pulitissimo ed infame". Renato Barilli parla di "arte ricca" per questo asettico, lucido gioco di scatole cinesi che coinvolgono, travolgendolo e disumanizzandolo, l'ambiente.
Questa volta Alinari, con un rimbalzo a doppio scatto, dalla pittura all'oggetto, in una operazione da nuovo, ironico professor Lambicchi, ha materializzato, insieme smaterializzandolo nella trasparenza, il suo oggetto-design, questo ***falso monaco***, incasellato in una sua ***macchina*** , fatta pure di trasparenze e di luci mobili, che si pone, a sua volta, come ulteriore apporto su tutta una linea di interventi, che hanno inizio dalla rottura operata nel sistema dell'arte dal dadaismo, a partire da Man Ray (***cadeau***, sadicamente graffiante invece che lisciante), per arrivare alla accentuazione dell'immagine iperrealista di Klapheck (***suocera***, un ferro soffiante come un gatto arrabbiato), fino a questo ***falso monaco***, in cui l'aggressivitá iniziale si é completamente rivolta all'interno, il sadismo trasformandosi in masochismo spietato, nella minaccia ossessiva e continua della propria autodistruzione, rappresentata dalla resistenza elettrica inserita all'interno, che ne annulla, praticamente, ogni possibilitá di 'applicazione'.
Con Tovaglia questo stesso tipo di contestazione 'ricca' si svolge sul piano linguistico, decontestualizzando

il significato comunicativo del messaggio,
con chiaro riferimento a quello pubblicitario, sul quale
anche Tovaglia gioca spesso ruoli ironicamente decontestualizzanti, trasponendo in 'segno' i ritagli ricavati nella lastra (o nella matrice) da cui sono stati tagliati i simboli/segno/scrittura tradizionali (il 'vuoto del disegno, il vuoto dell'approche, il vuoto dell'interlineatura, il vuoto della spaziatura').
"Ma se proponessimo" scrive Ugo Carrega "la possibilitá di privare di significato le lettere ? ".
Tovaglia rovescia anche questo concetto:
dá significato leggibile alle non-lettere, visualizza il vuoto, rende, infine, 'commestibile', sia pure a rovescio, anche il 'non commestibile', in un gioco sottile, ironico, tenuto quasi sul filo del rasoio, ma sempre riscattato da una carica emozionale che, pur nella sua luciditá, attinge ad una preziosa intenzione poetica.
Come, quando, invece, occulta, ammassandole una sull'altra, le lettere, facendo del messaggio un blocco compatto, che vuole la fatica della decifrazione (secondo una composizione adottata anche da Giulio Paolini, che l'ha poi trasposta in termini di lucida operazione concettuale in cui la trasparenza annullava la sovrammissione delle lettere, facendone una indicazione precisa di ubicazione (era il noto ***QUI*** in perspex del 1967).
Con Tovaglia, comunque, siamo ancora in campo 'ricco', sempre secondo Barilli.
Con la pittura di Tadini, con la sua raffinata, intellettualistica operazione pittorico-letteraria, si opera un distacco piú evidente:
il suo rapporto con l'oggetto-design si svolge ad un livello repertoriale archeologico, per cui la ***Thonet*** o il ***Laccio*** di Breuer, come le bombe, come le maschere antigas, come i solidi geometrici rivestiti, come le scarpe, gli abiti, fanno parte di una sorta di catalogazione storico-documentaria, da archiviare in un distaccato, asettico, mentale "museo dell'uomo", in cui l'uomo si ritrova come in una collezione di farfalle, inchiodato in colorata serie, con uno spillone in testa.
Senonché, nel successivo scarto della memoria, nei lavori di Tadini, dove, oltre che ad una lettera multipla sembra di assistere ad una stesura multipla dell'opera stessa:
come se il primo impianto, per forza endogena, si fosse ribaldato e sconvolto, interviene una sorta di scossa sismica, che sconvolge, con una furiosa, gelida passione, l'ordine di partenza, riportando inaspettatamente in un presente, senza speranza il distaccato livello della memoria.
Cosí la catalogazione si propone, allo stesso tempo, come protestataria, come una sorta di archeologia del futuro, e come momento di un presente cristallizzato, fissato al suo punto di rottura.
L'azione 'pittorica', in Pozzati, si svolge all'interno del sistema stesso della pittura, riproposta costantemente nella sua mediazione artificiale, piú evidente quando intenda recuperare, appunto, per continua 'appropriazione' mediata, la naturalitá, facendo, invece, un'opera fredda asettica naturalizzazione in vitro.
Per Pozzati il design é quello elementare, usato sempre come pretesto di un suo lucido, distaccato gioco acrobatico, filtrato, peraltro, nella trascrizione grafica, mentale, illuministica, da "Encyclopédie" ***(Dal dizionario della produzione, Dal dizionario della naturalizzazione)***, relativo al lavoro manuale del contadino e dell'artigiano, e si risolve, anche per lui, in una catalogazione etnografico-antropologica, da 'cabinet de recherche', oltre che da 'gabinetto di restauro', dove le definizioni vanno intese nella loro accezione di raccolta livellata, anonimizzata, risolta in casellati e numeri, in cui l'uomo viene analizzato con pinze e microscopio, come esemplare di una specie, come un microbo o, tutt'al piú, come un insetto qualsiasi, quasi che la scienza

venisse freddamente a sostituirsi, in tutto, alla storia, (l'oggetto utile equivale, alla fine, ad un 'segno', ad una 'traccia', come quella, vischiosa, della lumaca, o forse come la tela del ragno o l'alveare - se queste due ultime non comportassero troppe implicazioni analogiche..).
E poi si scopre, peró, che anche questo é un gioco, un gioco a proporre un anonimato, in cui solo l'immagine del pittore/predatore/ saltimbanco emerge irriverente.
Con Alessandro Mendini e Ettore Sottsass il salto é compiuto: il recupero del 'naturale' avviene su un piano tutto mentale, secondo un processo di 'radicalizzazione' che annulla, nell'operazione mentale, assunta come metodologia di comportamento, ogni possibile velleitá di evasione.
Per Mendini l'oggetto é "uno strumento critico come proposta per una interpretazione scenica dell'arredo, condotta fino al limite della sua impossibilitá d'uso".
La sua operazione avviene sul piano del recupero allusivo della 'natura', sia quando trasforma l'elemento naturale, 'povero', in 'oggetto' (come la poltrona enorme, realizzata con presse di paglia), sia quando crea 'mobili' spettacolari, ma inusabili e perció 'inquinanti', così per dire, nella comoda concezione dell'abitare borghese ***(monumentino da casa, lampada letargo, tavolo voragine...)*** sia, ancora, quando ingloba la 'natura' nell'oggetto asettico, artificiale, lucido ***(sedia terra)***, sia infine, quando, con ironica, acuta violenza, crea gli "oggetti d'uso spirituale" ***(sedia lassú, sedia dalla zig zag di Rietveld***, con lo schienale a forma di croce, come la ***sedia da lavoro, letto calvario, tavolino da salotto***, a forma di bara, ***tavolo preghiera, tavolo MORIRAI)***, oggetti che intendono evidenziare la ritualitá elementare del vivere ***(mangiare, lavorare, dormire...)*** e che, con la loro dimensione 'fuori scala', mettono in crisi, sconvolgono, l'ambiente in cui si immettono, così come, sul piano strutturale, agivano le 'strutture primarie'.
Altra operazione di Mendini é quella, pure rituale, della'distruzione dell'oggetto' (si veda, qui, la sedia bruciata); gesto violento al quale egli accosta, a contrasto, la sua serie di leggerissimi disegni rosa-azzurro.
La posizione di Sottsass, per quanto riguarda tutto l'atteggiamento assunto, dopo la contestazione, con l' 'architettura radicale' e con tutto il gruppo dei 'Globaltools', é quasi profetica, oltre che anticipatrice.
La sua impostazione mentale, la sua straordinaria umanitá, nutrite della linfa mistico-spirituale delle filosofie e dell'arte orientali, filtrate nelle esperienze poetiche della generazione 'beat', hanno agito come un lievito che i giovani hanno assorbito, in un crescendo continuo, solo così riuscendo a superare la statica inattivitá delle facoltá di architettura italiane.
Le ceramiche di Sottsass, spesso composte in strutture totemiche, le sue opere da parete, come grandi, luminosi 'mandala', esaltanti la bellezza della vita, dell'amore, della natura, con riferimenti, nell'oro dei mosaici, a una dorata, mistica Bisanzio, i suoi gioielli, i suoi ironici 'mobili spirito', i suoi testi, in apparenza facili, discorsivi, un pó, anche, balzani: in realtá profondamente sofferti e lucidamente condotti sul filo di una straordinaria, personale filosofia della vita, nutrita della comprensione di tutto il dolore del mondo, riescono a cogliere con amarezza, ma anche con una nota di speranza per le reali possibilitá umane, i punti nevralgici di una situazione, almeno apparentemente, senza sbocco, e si danno direttamente, senza piú rimandi culturali e intellettualistici, come unico punto di riferimento possibile.
Che altro posso dire se non che non si puó che volergli bene ?

E,per finire, questa breve rassegna che cosa vuole essere, alla fine, se non uno spunto per ulteriori possibilitá di confronto e di dialogo ?

ALINARI

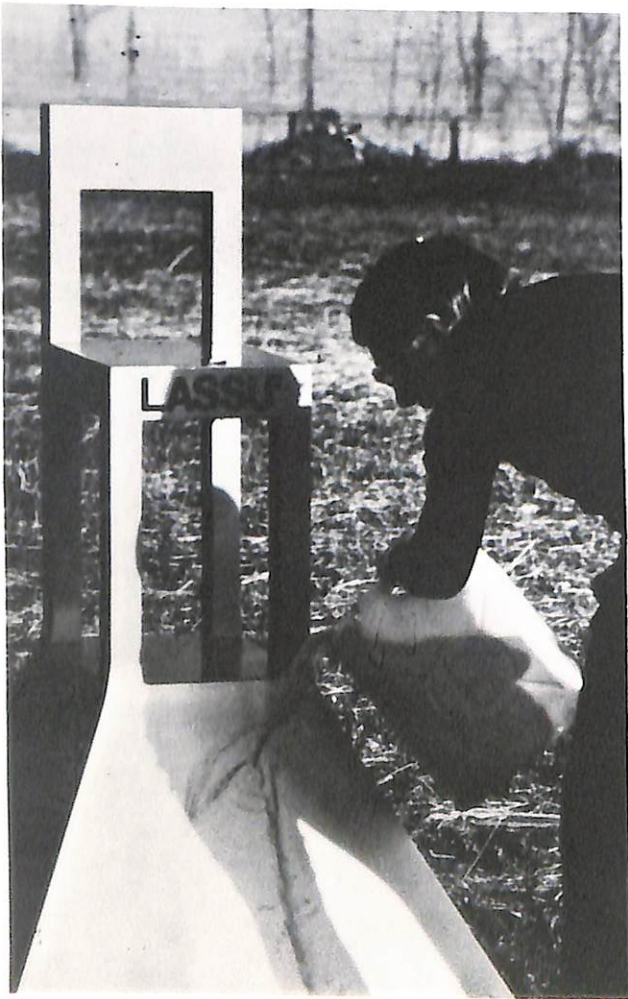
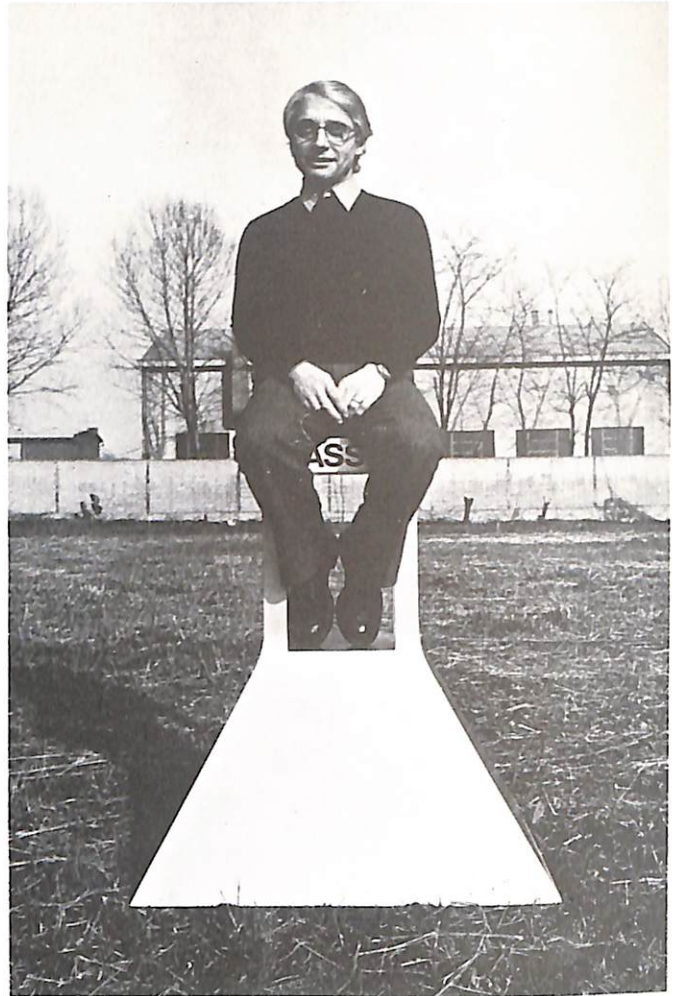
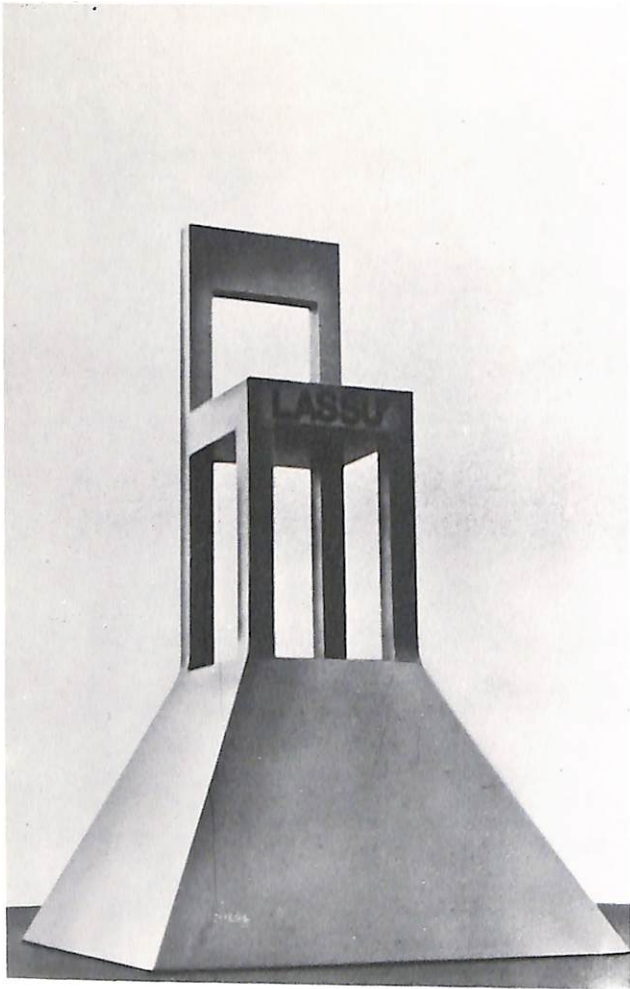
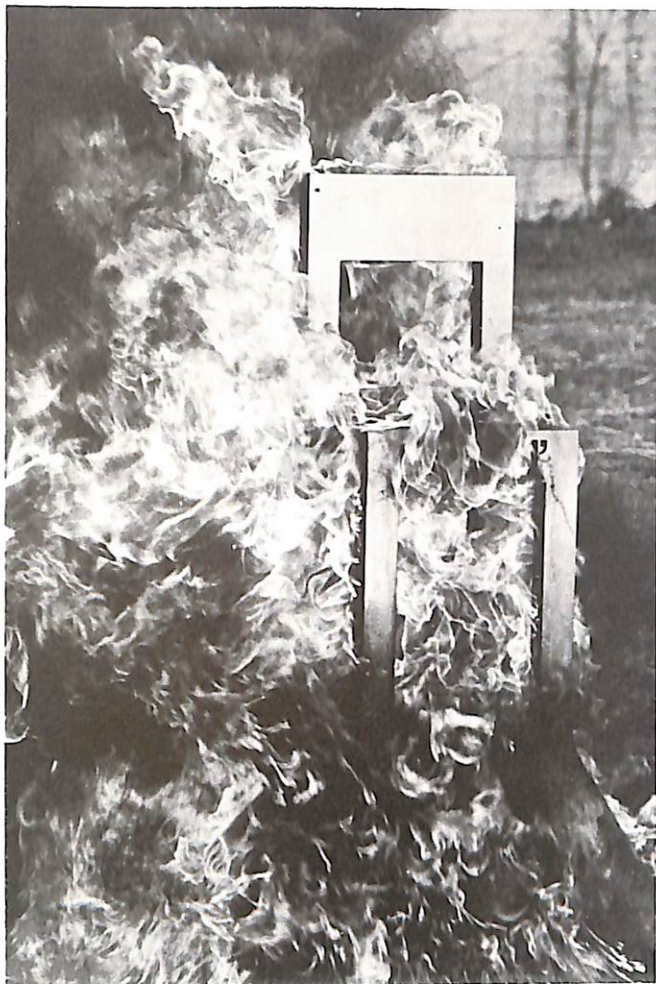
Tutta quella faccenda del film di Epstein: "La caduta della
casa degli Usber,, (1928) - (in un primo momento
avevo pensato, per questo lavoro,al titolo:
"Casa degli Usber ricostruita" -)
Fra l'altro, nel film, il movimento della macchina da presa a
pochi centimetri dal suolo segue le foglie prese dal vento
nella grande stanza - Porte che si aprono da sole,
alberi che si spogliano - Questo senso di tempo atmosferico
in un interno - E gli attori che non camminano ma si
spostano velocemente trasportati su carrelli che non vediamo
e cosí parlano e gestiscono come statue animate,
in corsa.
A Poe il film sarebbe piaciuto, a questo modo, infatti, i
personaggi non realizzano solo una situazione drammatica,
ma sono nello stesso tempo coinvolti in un ulteriore
processo comunicativo:
trasmettere la percezione del movimento come idea astratta,
come struttura della mente.
Anche al cinema un insieme di piccole inesattezze finisce,
talvolta, per costruire una solida veritá - Cosí il
ciarpame inventato della scenografia della "casa degli Usber" realizza
una situazione vera grazie al coinvolgente dato stilistico, cioè
agli anomali movimenti della macchina e degli attori:
il monaco falso diventa vero - Naturalmente ritratta di
una veritá molteplice e l'intento, forse, é proprio qui - Del resto
nel film l'interruzione rimane molto vicina a se stessa -
Rimane, cioé, intenzione - Viene cosí trasmessa un'altra veritá
possibile:l'intenzione é la "cosa" - L'intenzione é giá comunicazione -
Anche il design e la ricerca visiva (ormai possono identificarsi)
acquistano interesse quanto piú l'intenzionalitá si nutre e cresce
su di sé- Forse perché l'insieme segreto dei problemi é
sempre meno collegato agli oggetti e sempre di piú al linguaggio,
alla sintassi.
Lo stesso processo creativo consiste ormai in una semplice, ineffa-
bile dissociazione. Una specie di separazione di sé da sé stesso.
Ecco: vedersi agire, essere un altro e tutta quella faccenda.
Forse cosí gli oggetti diventeranno uguali.

"Macchina per falso monaco" plexigas 1976

"Il suo codice di cultura popolare" 1976

Biografia

Nato a Firenze il 27/10/1943. Risiede a Firenze.
Vincitore nel 1969 di una borsa di studio per giovani artisti del Comune di Firenze.
"Segnalato Bolaffi" per la grafica da Umberto Baldini nel 1972 (Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica - Torino 1972) e per la pittura da Giuliano Briganti nel 1974 (Catalogo Nazionale Bolaffi d'Arte Moderna - Torino 1974).

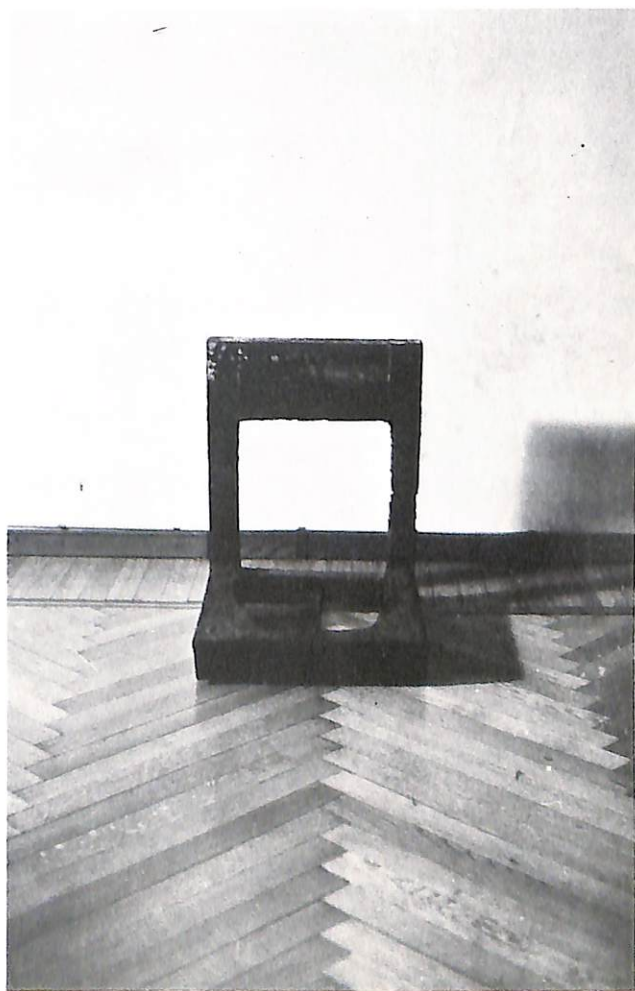
1968 Firenze - Galleria "Inquadrature" (presentazione di Alberto Busignani).
1969 Firenze - Galleria "Inquadrature" . / Copenhagen - Galleria "Larsen"(presentazione di Antonio Bueno ed Eugenio Miccini).
1970 Firenze - Galleria "Inquadrature" (presentazione di L.V. Masini- scritti di M. Innocenti, A. Bueno, E. Miccini).
1971 Milano - Galleria "Vinciana" (presentazione di Enrico Crispolti). / Borgo S. Lorenzo - Palazzo Comunale (presentazione di Corrado Marsan). / Sesto Fiorentino - Galleria "La Soffitta" (presentazione di Renzo Margonari) / Firenze - M.A.F.
1972 Firenze - Galleria "Michaud" (presentazione di Enrico Crispolti). / Arezzo - Galleria "Pier della Francesca" (presentazione di Franco Solmi).
1973 S. Giovanni Valdarno - Centro Culturale "L'arcicoda" (presentazione di Lara-Vinca Masini). / Roma - Galleria "La Medusa" (catalogo 92). / Firenze - Galleria "Santacroce" (presentazione di Alfonso Gatto).
1974 Roma - Galleria "Etrusculudens". /
Firenze - Galleria "Inquadrature 33".
Vinci - Palazzo Civico, Arte Cronaca (presentazione di Lara-Vinca Masini - dichiarazione di Luca Alinari).
Torino - Galleria "Davico".
Genova - Galleria "Arteverso"
Brescia - Galleria S. Michele"
Genova - Galleria Arteverso
1975 Firenze - Galleria "Sangallo".
Bologna - Galleria "Malborghetto".
Roma - Galleria " C.M. ".

MENDINI

L'uomo é egli stesso un insieme di strumenti.
Se mi siedo per terra io "sono" una sedia, se cammino io "sono" un mezzo di trasporto, se canto io "sono" uno strumento musicale.
Il corpo é un insieme primario di oggetti a disposizione dell'uomo, mentre i soliti utensili sono innaturali estensioni e caricature del corpo, protesi mostruose.
L'uomo occidentale si avvia verso la massima atrofia e frustrazione del suo corpo, sostituito tutto da protesi che ne ottimizzano tecnologicamente le funzioni.
Se il corpo é il sistema primitivo e insostituibile di oggetti e di riti a disposizione dell'uomo il compito di rifondarne una coscienza critica invece che istintiva spetta anche al design.

Alessandro Mendini

LASSU'

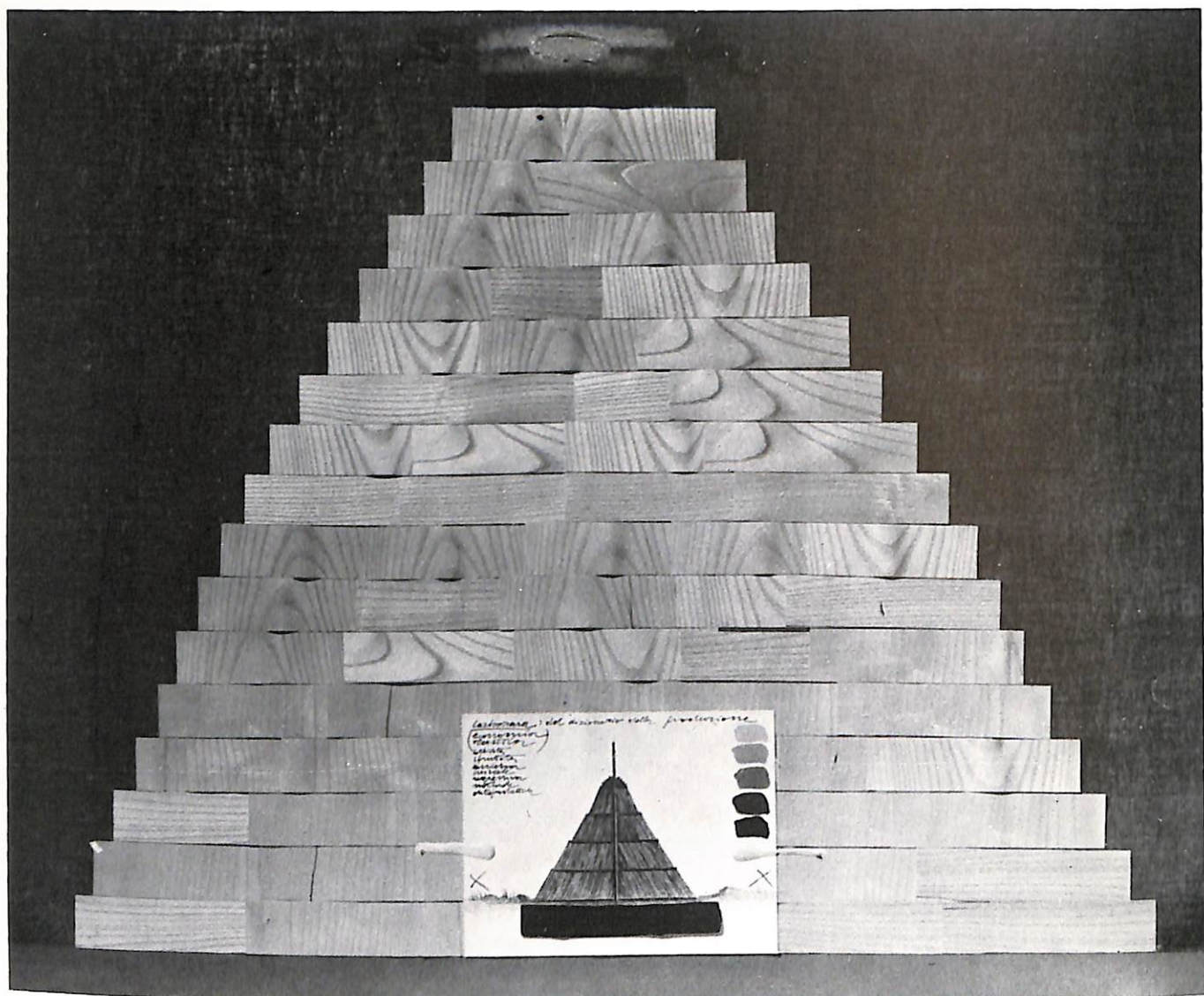
LASSU'

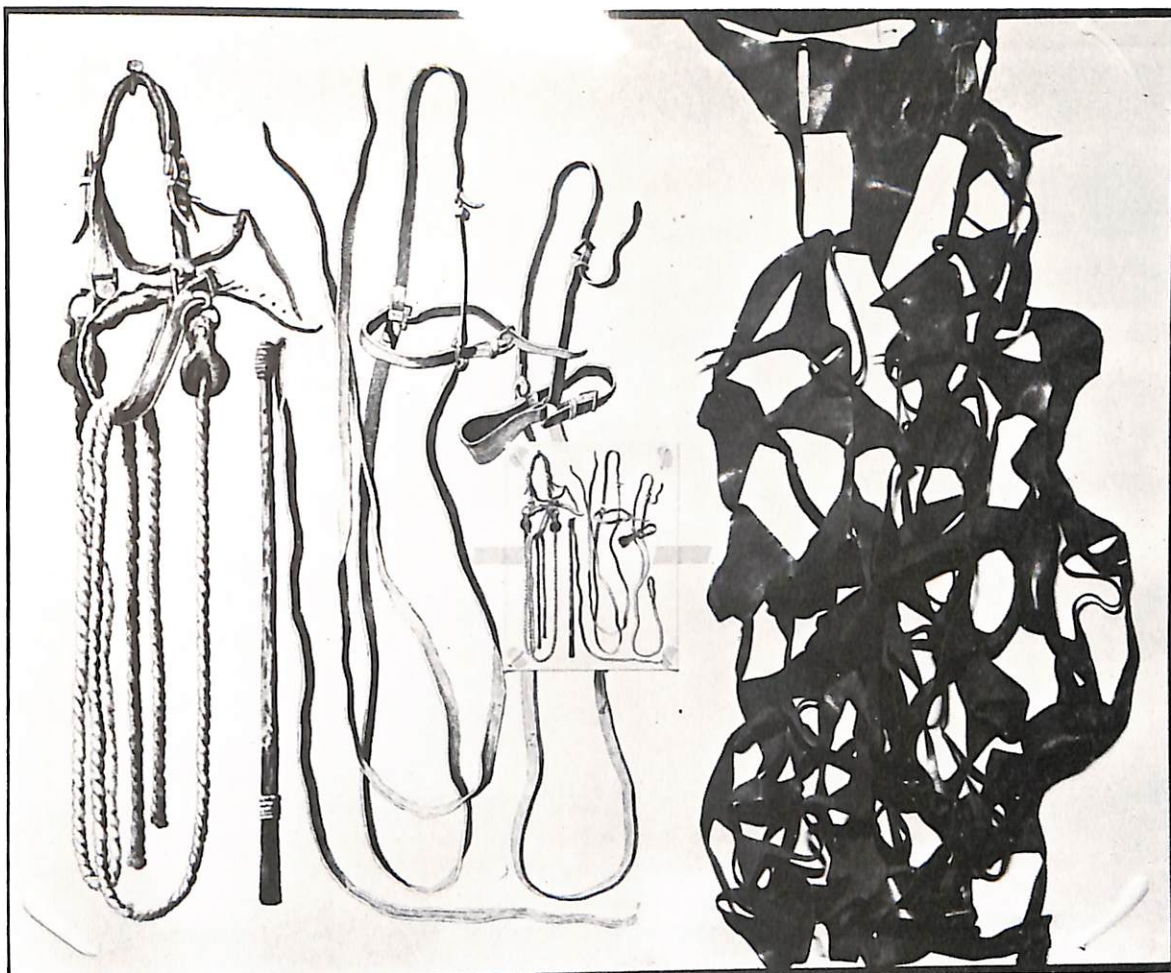
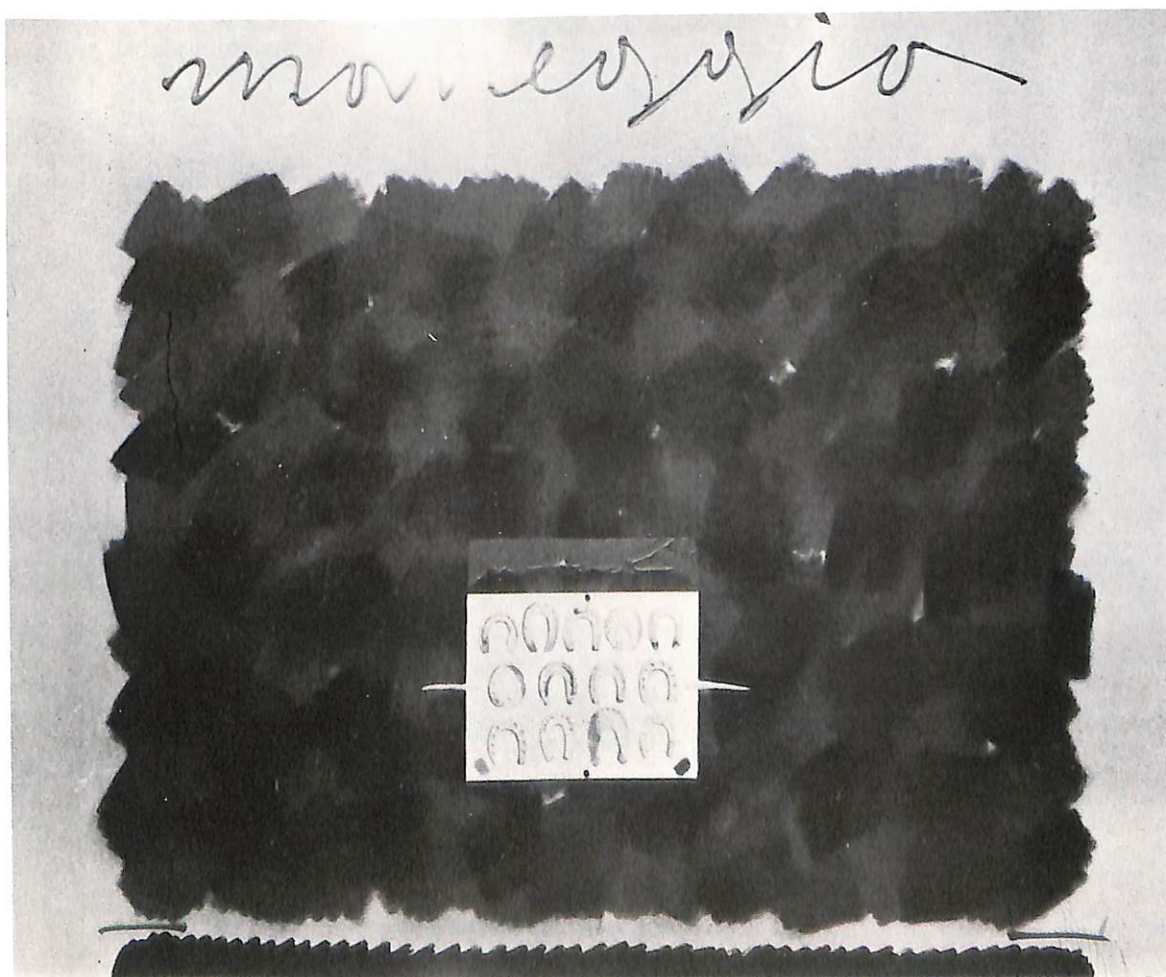
" Sedia lassú "

Biografia

Alessandro Mendini, nato a Milano nel 1931, architetto.
Dal 1970 ha abbandonato lo studio professionale Nizzoli associati, nel quale aveva sperimentato una complessa progettazione di gruppo.
Ora realizza da solo mobili, oggetti, disegni, piccole architetture. Dirige la rivista di urbanistica, architettura e disegno industriale "Casabella", interessato specialmente al design "radicale".
Ha realizzato sull'argomento numerose mostre in Italia e all'estero.
Fa parte della CDM (Consulenti design Milano) e della Global Tools, laboratorio per lo sviluppo della creativitá. individuale.
Suoi lavori si trovano nella collezione permanente di disegni di architettura del Museum of Modern Art di New York.

POZZATI

Nelle sue proprie origini il concetto di "natura" ha ben piú vaste dilatazioni di quelle che gli riconosce la "storia della pittura".
La natura - si diceva - (qualcuno lo dice ancora) é tutto ció che diviene nel mondo, che nasce, che cresce e produce;
noi diciamo anche tutto quello che si... produce.
Si diceva che é naturale, di natura, attinente alla natura, conforme alla natura, tutto quello dato dalla natura e non il contrario,
il suo differente: l'artefatto, l' alterato, l'artificiale, il falso.
La rapina, la libertá di rapina (da me da tempo rivendicata) sulla natura (e per la natura) non é prestito o saccheggio
ma l'utilizzazione critica di un arsenale fatto, creato e prodotto
per servire, per essere usato,
per essere riprodotto.
Usare la natura é fare la natura. Natura é uso della natura.
Guardare "la natura" é "possedere" natura.
Ma il "naturale" é un processo mentale e teorico e non solo conforme al viscerale e al biologico.
Naturale sono anche i riti prodotti al di fuori della originaria concezione di natura se sottoposti al processo
di naturalizzazione.
La natura produce natura e le "idee ricevute" dalla natura
producono e riproducono, a sua volta, natura differente, apparentemente distante e non "precipua" al codice naturale.
La naturalizzazione é concedere (o ridurre) naturalitá alle cose apparentemente non di natura.
Se l'origine della natura é logico e prevedibile (ma non tanto),
la naturalizzazione - che é l'effetto, il processo del
naturalizzarsi - é ambigua, doppia, falsa identitá.
La naturalizzazione é un'investigazione sulla natura ma é anche una stipulazione contrattuale, uno scambio, di natura.
La natura é un "materiale" di base, uno strumento che produce,
che si autoproduce: l'opera sembra prolungare il processo produttivo
da cui é nata.
L'arte produce arte. L'arte produce natura differente e non ripetizioni
o rivisitazioni di natura.
La naturalizzazione riproducendo natura produce a sua volta natura.
Il falso, attraverso il processo di naturalizzazione é copia
conforme dell'autentico.
L'artefatto, l'alterato, l'artificiale, il falso non sono piú contrari al naturale ma sono natura prodotta, natura "differente".
La natura e il suo doppio (l'altra faccia della natura e non il suo contrario).
La natura data, la realtá non si distingue da quella prodotta
e la naturalizzazione non sará un dialogo a distanza con la natura
o normale e logica continuitá della tradizione ma una radicale sostituzione.
La naturalizzazione non é la riconciliazione con la natura ma
"l'uccisione della natura stessa".
Uccisione dell'originario (ma la natura, il padre, alla lunga fregano sempre).
La naturalizzazione é una messa a morte della natura (la mia forse,
é un pó emolliente e poco..."funerea") attraverso la contraffazione, la sostituzione, la parodia, la commedia che si tramuta in tragedia.
La natura é, quindi, la natura sostituita e tutto ció che ha sostituito la natura é natura.
La natura prodotta é natura "differente" ma la "differenza"
della natura é "originaria", sta all'origine.
La natura data, la natura artificiale, il suo produttore sono prodotto;
la produzione della natura sará critica della natura e critica della stessa produzione.

Natura come prodotto il che equivale a natura come merce.

Concetto Pozzati

Collage e olio su tela "Carbonaia" 1974 - cm.100x120

Tecnica mista su tela "Dal dizionario della produzione" 1974 - cm. 100x120

Tecnica mista su tela "Maneggio" 1974 - cm. 100x120

Biografia

Concetto Pozzati é nato il 1 dicembre 1935 a Vó Vecchio in provincia di Padova. Nel 1949, trasferitosi a Bologna, dove risiede attualmente, frequenta l'Istituto d'arte della stessa cittá diplomandosi nel 1955.
Si interessa di architettura e di grafica pubblicitaria.
Nel 1955, soggiorna a Parigi per perfezionarsi nello studio della pubblicitá nell'atélier di Sepo con il quale nel 1960 fonda a Bologna la scuola d'arte pubblicitaria dedicata a Mario Pozzati.
E' stato assistente nella sezione di ceramica all'Istituto d'arte di Bologna e dal 1956 al 1967 insegna grafica pubblicitaria.
Nel 1962 e nel 1964 realizza alcune scenografie per i teatri stabili.
Dal 1968 insegna all'Accademia di Belle Arti di Urbino che ha diretto sino al 1973.
Ha insegnato all'Accademia di Firenze e attualmente é titolare alla cattedra di pittura all'Accademia di Bologna.
Dal 1955 partecipa alle principali manifestazioni artistiche nazionali ed internazionali dove ottiene numerosi premi e riconoscimenti.

Monografie su Concetto Pozzati:
con testi di Renato Barilli ed Enrico Crispolti per le Ediz. B.A.A. Roma 1961;
1966 con testo di Eduard Jaguer - Ediz. Alfa, Bologna;
1968 con testi di Ballo, Bonfiglioli, Crispolti, Jaguer, Marchiori, Menna, Quintavalle, Sanguinetti, - Ediz. dell'Istituto di Storia dell'Arte - dell'Universitá di Parma;
1970 dal Suicidio di Grosz, quaderni della Galleria Dé Foscherari - Bologna - con testi dell'autore.
1974 Disegni di Pozzati, testo di Giuseppe Marchiori, Ediz. U.P. Arte Brescia.
1974 Catalogo mostra Antologica Palazzo Grassi - Venezia - testi di Paolo Marinotti e Roberto Sanesi.

Espone alle quadriennali di Roma del 1959, 1965, 1973, 1974;
alle Biennali di Venezia nel 1964, e 1972; di San Paolo del Brasile nel 1963;
di Tokio nel 1963, di Parigi nel 1969; ai Salons de la Jeune Peinture Parigi, Milano, Torino nel 1967; a Dokumenta di Kassel nel 1964; a Phases Museo d'Ixelle Bruxelles nel 1964 e nel 1974; alle Biennali di Lubiana nel 1971 e 1973;
di Cracovia nel 1970 e 1972; ai Kunst di Colonia, Iki di Dusseldorf, alle ART 3,4,5, di Basilea;
alle rassegne italiane di Mosca, Belgrado, Bucarest, Kharkov, Copenaghen, Rotterdam, Ginevra, cittá del Messico, Vienna, Barcellona, Bremen, Johannesburg, Chicago ecc....
Tiene personali a Bologna, Milano, Roma, Torino, Verona, Genova, Napoli, Firenze, Brescia, Padova, Venezia, Bari, Dusseldorf, Belgrado, Zagabria, Graz, Lubiana, New York, Friburgo, Johannesburg, Bremen, Parigi, Basilea, Bruxelles, ecc.
Nel 1968 la Pinacoteca e l'Universitá di Parma allestiscono una antologica "Pozzati 1958-1968" al Palazzo della Pilotta di Parma.
Nel 1974 il Centro Internazionale della Arti e del Costume lo invita ad allestire a Palazzo Grassi di Venezia aun'ampia antologica.

SOTTSASS

Perché a uno che fa il designer puó anche venire in mente
di non fare come se fosse un bravo scolaro educato, bravo, bravo,
per fare le cose che vanno bene per la Civiltá industriale
come dicono che deve essere organizzata, ma puó venire in mente
di fare un design da scolaro non tanto bravo, un design che non vada
bene per la Civiltá industriale cosí com'é organizzata,
ma vada invece bene per liberare intorno a sé energie creative, per
suggerire possibilitá, per suscitare consapevolezze, per riportare
i piedi sul pianeta, pre prendere misure, per trovare riferimenti e rapporti
che tutti possono cercare e trovare da sé, se hanno voglia di trovarli, e che
tutti possono trovare casomai come li vogliono trovare
senza ricorrere a confronti o a misurazioni, con nessuna specie di metro.
A uno puó anche venire in mente di fare un design che permetta
concentrazioni decondizionanti, meditazioni rivelatrici,
identificazioni globali, o permetta esperienze pulsanti o ricerche
liberatorie, o movimenti disintegranti e puó anche venire
in mente di usare le macchine e adattarle a questa idea, puó anche
venire in mente di usare il consumismo eccetera eccetera e adattarlo a questa idea
cosí che il "consumo" diventi liberatorio invece che condizionante,
eccetera eccetera, questo é molto difficile, si sa che é molto difficile,
ma peró non é detto che non si possa provare tanto, finora,
che la prova non funzioni non é ancora dimostrato.

(dal Global Tools n.1 - 1975)

Ettore Sottsass

"L'Invenzione del palo" - 1974

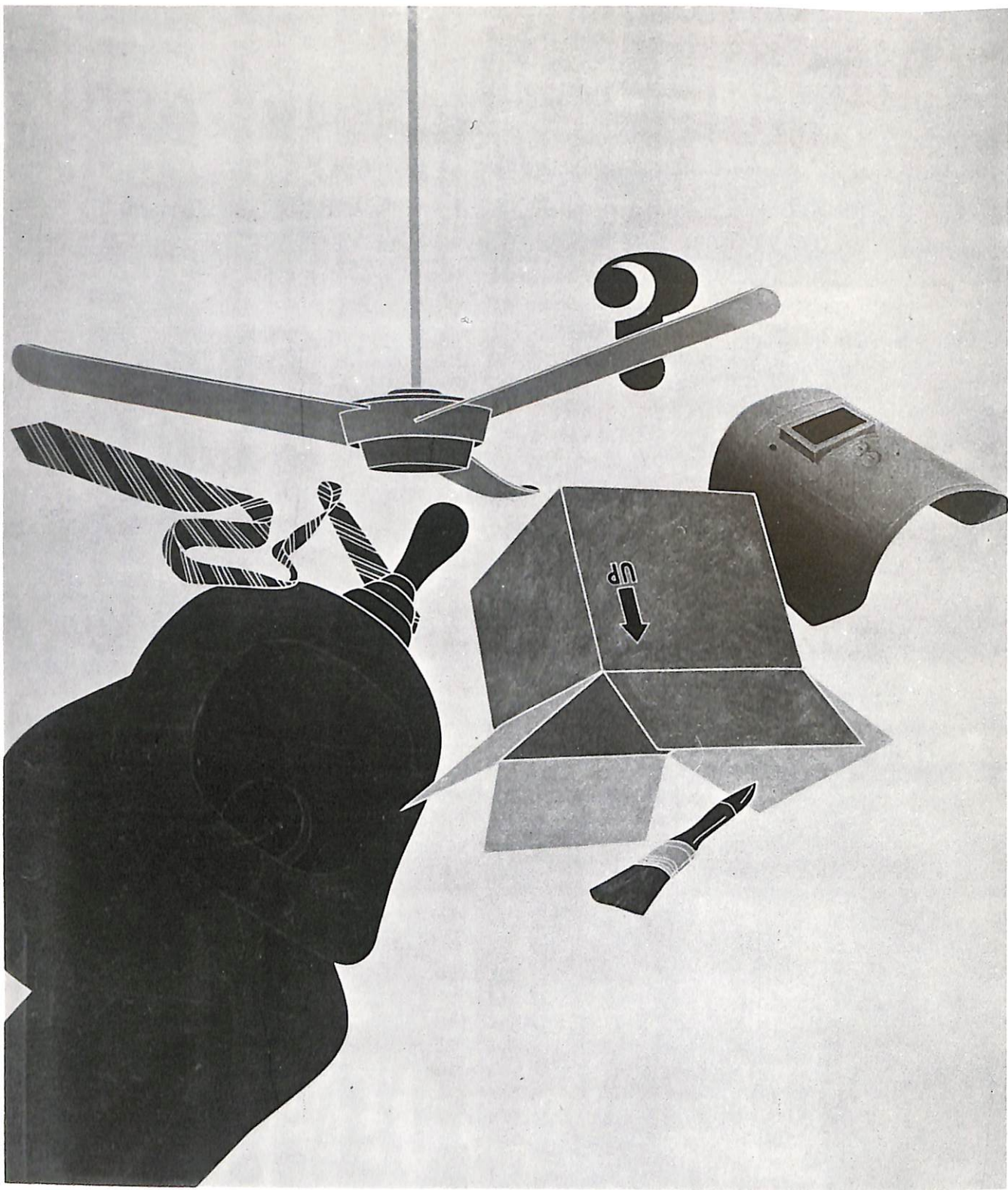
"L'Invenzione del palo" - 1974

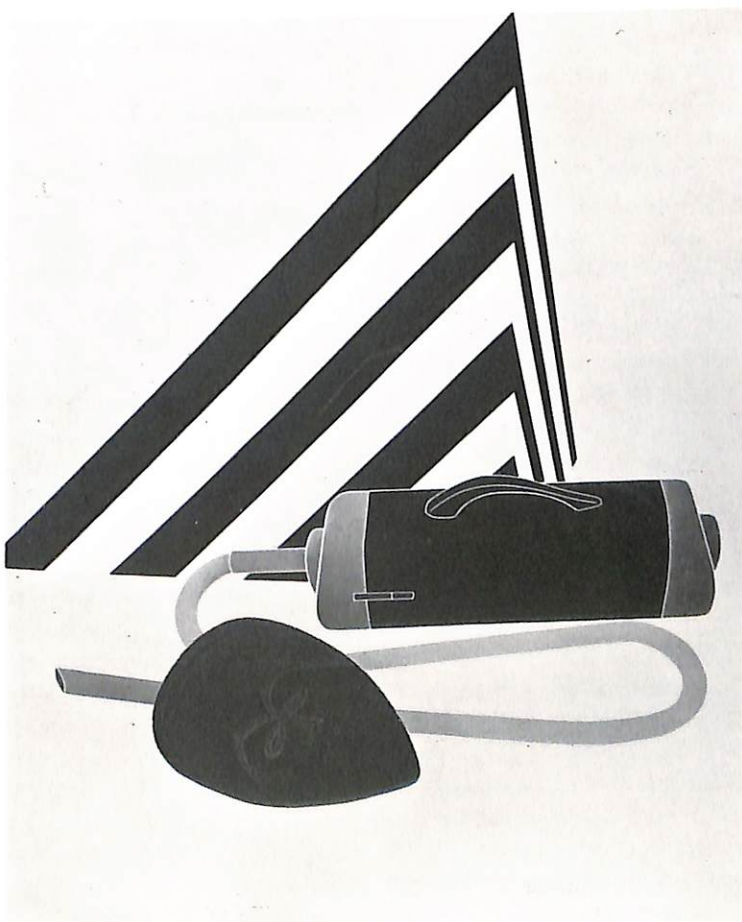
Biografia

Ettore Sottsass jr., architetto, é tra i piú singolari esponenti
del design internazionale.
Ha ricevuto cinque volte il premio "Compasso d'oro", e
la laurea honoris causa del Royal College of Art di Londra.
E' stato commissario della sezione internazionale di
design alla 15 Triennale di Milano.
Dal 1958 é stato responsabile dell'ufficio ricerche e design
della Olivetti, e successivamente dell'ufficio design e
sistemi di arredamento della stessa societá.
Alcuni dei suoi oggetti e delle sue utopie piú note si trovano
nella collezione permanente di design nel Museum of Modern
Art di New York.
Fa parte della CDM (Consulent design Milano) e della Global
Tools, laboratorio per lo sviluppo della creativitá individuale.
Perché a uno che fa il designer puó anche venire in mente
di non fare come se fosse un bravo scolaro educato,
bravo, bravo, per fare le cose che vanno bene per la Civiltá
industriale come dicono che deve essere organizzata, ma
puó venire in mente di fare un design da scolaro non
tanto bravo, un design che non vada bene per la Civiltá
industriale così com'é organizzata, ma vada invece bene
per liberare intorno a sé energie creative,
per suggerire possibilitá, per suscitare consapevolezze,
per riportare i piedi sul pianeta, per prendere misure, per
trovare riferimenti e rapporti che tutti possono cercare e tro-
vare da se, se hanno voglia di trovarli, e che tutti possono trovare
caso mai come li vogliono trovare senza dover ricorrere
a confronti o a misurazioni, con nessuna specie di metro.

TADINI

Il movimento del reale si ferma nella pittura - nella pittura che non
finga di essere altro da quello che é
Ma, nella pittura, il movimento del reale é negato perché
possa prendere forma altrove, per opera di altri.
Perché il processo della contraddizione va ancora avanti, di colpo,
quando qualcuno guarda il dipinto, e lo nega
(e nega prima di tutto l'autore).
Quando qualcuno oppone all'immobilitá dell'immagine la
mobilitá dello sguardo - la mobilitá del discorso che é giá comunque
in quello sguardo sul dipinto.
(Museo come testo - come fulminea inerzia per la coscienza.
In questo testo non puó, letteralmente, essere detta "idea" dell'uomo).
Joyce e Céline entrano ogni tanto nella storia ("Finnegans Wake"
letto per forza, press'a poco come si legge "I Ching") Joyce e
Céline come coppia di contrari, perché di una coppia di contrari ci
si puó servire come di una carica per bombardare l'indivisibile,
l'atomo del reale, e farlo esplodere in energia.
(Cosí avrebbero dovuto agire i quadri di Malevic e le maschere
africane, messi insieme in un'altra serie di dipinti).
In questa serie, le facce sono maschere - perché il soggetto della
totalitá é plurale, e la maschera é la faccia del soggetto,
plurale, perché con una maschera si assume una identitá collettiva.
E' alla festa nella taverna di Finnegans che compare HCE, il nome fatto
di iniziali che si trasferisce cambiando a definire molti personaggi in uno,
Here Comes Everybody, Haveth Childers Everywhere...
E Céline parla di una sua giacca blu "modello Poincaré " che lo seguì
in "quatorze années d'avatars" senza sciuparsi.
Vestito e nome, parola.
Essere nudi é essere senza parola, come dice Ogotemmeli in "Die d'eau".
E Saint-Pierre et Miquelon é il nome delle isole di cui il dottore
francese si fece nominare governatore in cambio di un pó di veleno in
mezzo a tutti i collaborazionisti ammucchiati terrorizzati nel
castello tedesco.
Due volte la parola bar dá il suono di "barbaro" in francese - la prima etá
di Vico. E ogni personaggio assume vari ruoli, anche maschile e femminile,
anche maschili e femminili insieme: si fa a pezzi l'eroe nelle sue apparizioni,
mutilato, distrutto, partecipato (finché il mito della castrazione
si capovolga in mito della rinascita).
Il mito "sub specie temporis nostri", come diceva Joyce - e pare certo
che non volesse alludere a una festa in costume.
E' così che Céline diventa Dutch Schultz, il gangster, e dice lui le
ultime parole di Dutch Schultz, ferito a morte in una sparatoria con la polizia,
a Newark, febbricitante (febbre a 40) all'ospedale, in un lungo monologo
trascritto da un sergente di polizia: "I don't want harmony. I want harmony ".
William Borroughs voleva farne un film, e scrisse una sceneggiatura
intitolata "The last words of Dutch Schultz". (Destouches).
Ma "fièvre pas fièvre" sono parole tolte da "D'un château l'autre".
E avanguardia é una parola difficile da leggere al contrario - come la firma
di Saint-Just sotto il costume costruttivista dell'attore.
Voce e corpo erano separati nella scena del teatro romano.
Un attore faceva il corpo e l'altro la voce.
E gli oggetti si trovavano per strada - questo abbastanza semplicemente - e
diventavano altro. Qualche associazione, qualche spostamento.
tutto fermato, chiuso nella trasparenza inerte della pittura.
La pittura giá disponibile - come un materiale - a tutto ció che un'altra
volta le si oppone.

Emilio Tadini, da catalogo della mostra allo Studio Marconi, Milano 1974.

Acrilico su tela "Ventilatore" 1972 - cm. 146x114

Acrilico su tela "Appunti per un'altra storia" 1972 - cm. 146x114

Acrilico su tela "Appunti per un'altra storia" 1972 - cm.146x114

Biografia

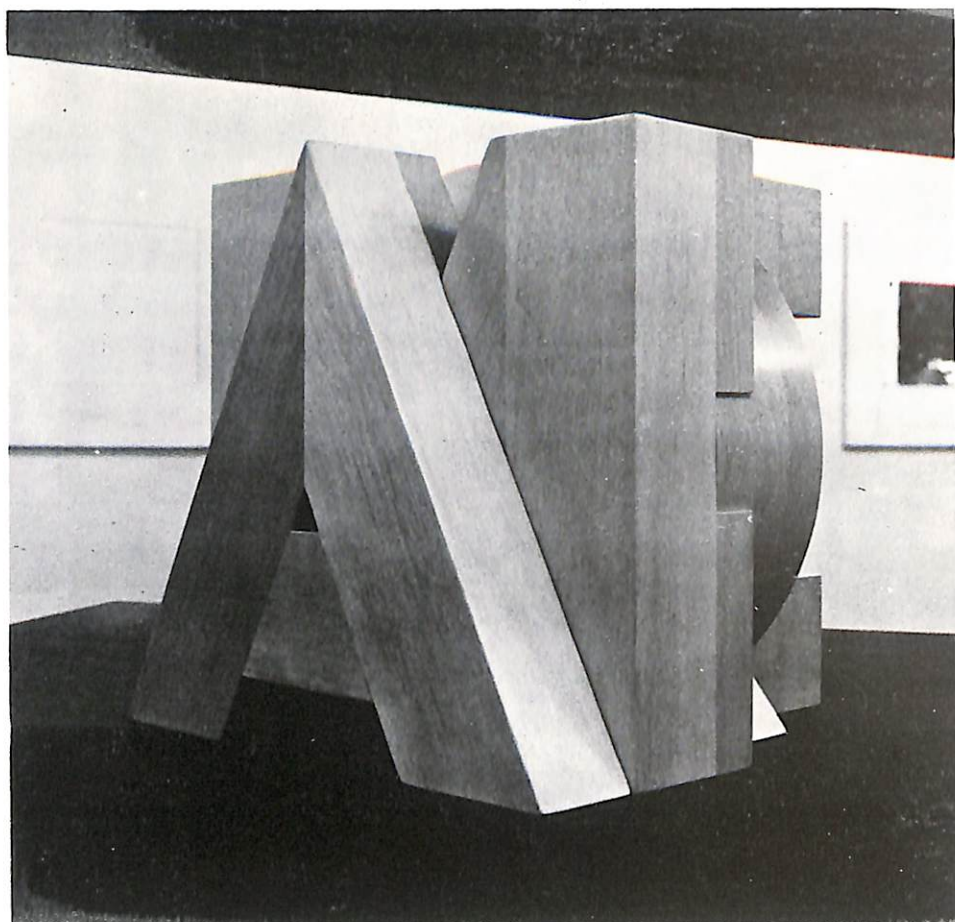
Nato a Milano nel 1927.
Vive e lavora a Milano.

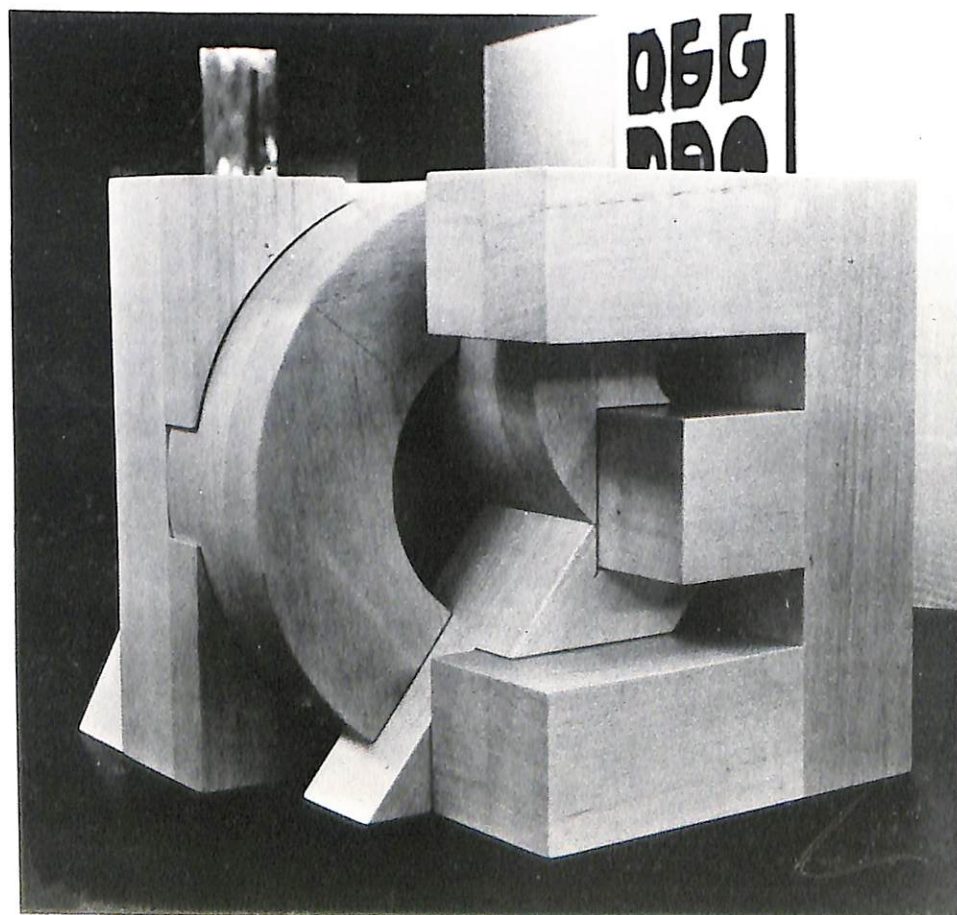
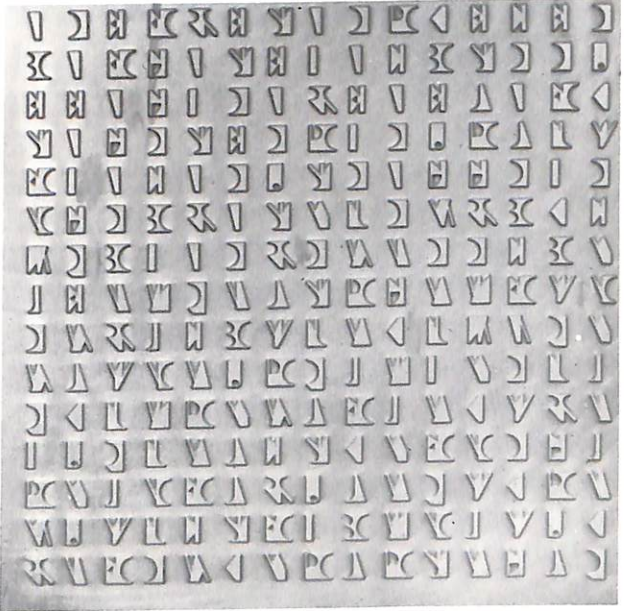
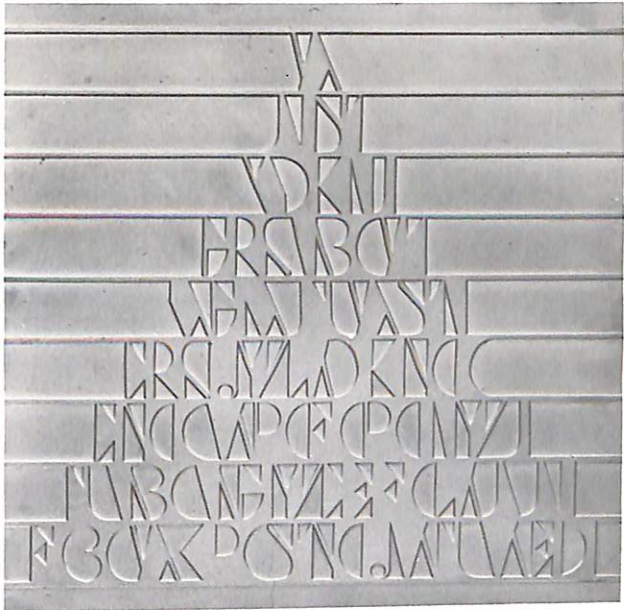
Mostre personali

1961	Galleria del Cavallino, Venezia
1966	Galleria Il Punto, Torino
1967	Galleria del Minotauro, Brescia
	Studio Marconi, Milano
1968	Galleria La Chiocciola - Padova
	Galerie Richard Foncke - Gand
1969	Galleria Tempo, Bologna
	Studio Condotti, Roma
1970	Studio Marconi, Milano
	Galerie Richard Foncke, Gand
1971	Studio Marconi, Milano
	Galleria San Michele, Brescia
1972	Studio Condotti, Roma
	Galleria Quattro Venti, Palermo
	Galleria La Chiocciola, Padova
	Galerie Richard Foncke, Gand
1973	Galerie A.H. , Stoccolma
1974	Galleria Europa, Bolzano
	Estudio Actual, Caracas
	Studio Marconi, Milano
1975	Galleria Torbandena, Trieste
	Galleria Il Triangolo, Pescara
	Galerie Rencontres, Parigi
	Galleria Quarta Dimensione, Arezzo
	Istituto di Storia dell'Arte, Universitá di Parma
	Studio g7, Bologna
	Zaira Mis, Bruxelles
1976	Galleria Rizzardi, Milano
	Galleria Cesarea, Genova

TOVAGLIA

Design funzione... Scrittura poesia... Il segno alfabetico: che cos'é?
Il valore segnico ed il valore formale del carattere.
Il rapporto tra il significato e disegno del carattere. Caratteri lapidari, medioevali, veneziani, transizionali,bodoniani, scritti, ornati, egiziani, lineari, fantasia.
Chiarissimo, chiaro, nero, nerissimo, corsivo, tondo.
Maiuscolo, minuscolo, Occhio, spalla, tacca, blocchetto, forza di corpo, piede, approche. Testo, titolo, colonna, ecc.
Leggibilitá, Impatto, Comunicare. Leggere. Veicolo di una informazione aggressiva o suasiva, chiarificatrice o provocatoria.
Un segno differenziato e differenziante. Un segno che aiuta a pensare.
Garamond Bodoni Didot Caslon granjon Baskerville Bifur Peignot.
Albers Bayer Cassandre Lubalin ecc.
Scrittura design: piombo inchiostro carta stampa segno parola.
Rapporto tra pieno e vuoto.
Valori tra pieno e vuoto determinante e vuoto caratterizzante.
Il vuoto del disegno e il vuoto dell'approche.
E il vuoto dell'interlineatura ? Se il segno (la lettera) é la notazione del suono corrispondente, il vuoto tra i due segni (l'approche e la spaziatura) é la somma dei suoni corrispondenti ai due segni accostati ?
Questo vuoto é visualizzabile. Quindi si puó leggere.
Parole, parole correnti, parole poco correnti, parole fuori uso, parole morte.
Gruppi di segni (lettere) senza significato.
Aldini, italico, elzeviro, cirillico, gotico, inglese. Caratteri elettronici.
Gemini Data 70 Mogul computer Emily Start Count Dower ecc
lal lbl lcl ldl lel lkl lll lol
aaa aba aca ada aea aka ala aoa
oao obo oco odo oeo oko olo ooo
bd pb db qp dp qb pd bp ecc
si no wc ok km ecc.
Asta verticale, asta orizzontale, tondo e semitondo. Scrittura poesia: ?
Vincenzo Accame:...Credo che sul piano delle analogie si potrebbe ipotizzare che un discorso di "scrittura", cosí come é venuto delineandosi attraverso anni di ricerche poetico-visuali certamente entrate nel bagaglio culturale di Tovaglia con piena consapevolezza.
Un intervento in profonditá sugli elementi della scrittura non puó prescindere da una idea dello scrivere, da una idea della strutturazione linguistica dell'espressione; e a questo Tovaglia giunge soprattutto quando appunto dá fisicitá ai suoi alfabeti, quando colore, materia e forma si integrano al punto da scomparire dietro un sentimento piú impalpabile del comunicare...
Ugo Carrega:... Ma se supponessimo la possibilitá di privare di significato le lettere? Una A per esempio vista come pura forma. Sará allora possibile vedere le combinazioni lettriche, al di fuori del significato, come semplice composizione formale.
Se la pittura figurativa rappresentava "la cosa" la pittura astratta ha rappresentato il modo in cui "la cosa" viene composta al di lá della cosa in particolare.
Cosí sganciando la lettera dal significato, si ottiene una forma combinabile permutabile della volontá compositiva senza incidenti semantici.
Una scrittura astratta...
Roberto Sanesi:...Poesia visiva o nuova scrittura, con ció che inevitabilmente comportano, non solo in quanto fatte di lettere o parole (e in fondo vi si esaurisce l'immagine, come vi finisce fuori-gioco l'idea del libro e scatta un'idea di scrittura), dovrebbero condurre a rigor di logica a una cancellazione di lettera e parola pur mantenendo la loro leggibilitá, a una distruzione che lascia, si, per non parlare delle divaricazioni del senso, intravedere l'esistere di un segno, ma piú un'idea di segno che un segno-oggetto - e pertanto, se é vero che essenso la scrittura un sistema di segni non dovrebbe esistere, o accettarsi, una scrittura simbolica o figurativa (dove lettere e parole funzionino come "grafismi" che comportano la conservazione di un rapporto di figurazione piú o meno naturale, se non altro di rassomiglianza a se stesse), non dovrebbe ugualmente esistere o accettarsi una soluzione oggettuale...

Pino Tovaglia

Incastro in obece "AMORE"

CIELO
AGO
OCA
COVO
OLIO

Biografia

Membro ADI,
Presidente dell'ADC 1968/1969,
Membro AGI, Alliançe Graphique Internationale,
Membro del Grppo Exhibition Design,
Insegnante di progettazione grafica alla
Scuola Superiore d'Arte del Castello e ai corsi tecnico
artistici dell'Umanitaria.
Insegnante al corso di Visual all'Istituto Politecnico
di Design.
Si dedica alle ricerche sperimentali nel settore del visual
design, della tipografia, dell'immagine tridimensionale
nel settore dell'exhibition design, dell'immagine
fotografica, della corporate-image e della grafica cinetica.
Automobili di carta per "Imago"
Mostra Design Ricerche Plastiche, Milano - 1969
Mostra Gruppo Exhibition Design
Barcellona/Siviglia - 1968
Mostra Hispano Olivetti, Barcellona - Madrid - Cophenagen -1970
Mostra della Grafica Italiana, Lisbona - 1972
Mostra AGI - Londra - 1968 / Amsterdam - 1973
Mostra alla XII Biennale di San Paolo del Brasile su invito
della Biennale di Venezia.
Mostre collettive a Londra , Parigi, New York, Varsavia,
Vienna, Tokyo , Lubiana, Roma, Torino, Milano, Rimini,
Bibliografia: Graphis, Graphic Design, Idea, Gebrausgraphic,
Graphic, Modern Publicity, Due Dimensioni, Graphis Annual,
Domus, Pagina, Stile Industria, Pirelli, Sipra.
Opere pubblicate in Svizzera, Germania, Inghilterra, Francia,
Stati Uniti, Giappone, Italia.